SILVA, Telma Camargo da (org.). 2015. Ritxoko

Goiânia: Cânone. 224 pp

Jean-Pierre Pierote Silva

REFERÊNCIA

SILVA, Telma Camargo da (org.). 2015. Ritxoko. Goiânia: Cânone. 224 pp.

1 Na introdução de *Ritxoko* — termo que significa “bonecas cerâmicas” no dialeto feminino *Inỹ* —, a antropóloga Telma Camargo da Silva apresenta suas motivações para a organização da coletânea. O registro da “boneca karajá” como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2012 e a interlocução entre os integrantes da equipe de pesquisa “Projeto Bonecas Karajá: arte, memória e identidade”, executado pelo Museu Antropológico (MA) da Universidade Federal de Goiás (UFG), são citados como os principais eventos que motivaram a produção do livro. A concepção editorial do volume, segundo sua organizadora, aponta para “a produção de uma obra que refletisse as experiências de campo tanto dos antropólogos envolvidos no processo de patrimonialização da boneca quanto de pesquisadores externos a UFG, cujos trabalhos tivessem o objetivo de analisar a produção e a representação desse artefato de cerâmica” (: 7).

2 Tendo a *ritxoko* como ponto central de análise, os seis capítulos da coletânea contribuem principalmente com as discussões antropológicas relacionadas à cultura material, à antropologia do corpo e ao patrimônio cultural indígena. O eixo central da obra é a boneca cerâmica modelada pelas mulheres Karajá, entendida como “produtora de relações sociais e articuladora do universo mítico Karajá”(: 7). Para a organizadora do volume, os capítulos abordam principalmente as representações de gênero, justificando essa afirmação pelo fato de a confecção da *ritxoko* ser uma atividade predominantemente feminina e refletir a perspectiva das mulheres sobre a vida social e a cosmologia do universo karajá.

3 No primeiro capítulo, "Transformando dor em arte: o ofício das ceramistas Karajá como forma de resiliência histórica", Patrícia de Mendonça Rodrigues aproxima a ação criativa das ceramistas Karajá da noção de resiliência, apresentando um panorama do contato entre o povo karajá e os colonizadores, e apontando as principais mudanças estruturais que essa relação causou no modo de vida desse povo. A autora situa historicamente as relações de contato interétnico e faz uma leitura crítica desse processo, identificando eventos que transformaram o modo de vida karajá e que afetaram consequentemente a forma de fazer a boneca. Para a autora, a intensificação do conflito entre a sociedade nacional e os Karajá, principalmente em meados do século XX, coincide com as mudanças que ocorreram no processo de fabricação da cerâmica. O argumento central é que as mudanças na forma e no processo de confecção da boneca podem ser entendidas como uma espécie de "sustentação moral e cultural do grupo" (: 9), sendo essa prática interpretada como uma forma de transformar em arte o sofrimento coletivo relacionado às grandes perdas do grupo.

4 No capítulo seguinte, "Na trilha das ritxoo Karajá", Manuel Ferreira Lima Filho apresenta uma revisão bibliográfica da literatura sobre a boneca, situando sua relação e seu encontro com o povo karajá. O autor começa o texto revisitando seus cadernos de campo do final dos anos 1980, momento em que realizava pesquisa etnográfica entre os Karajá de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal (TO). Na primeira parte do texto, a trajetória pessoal do autor como estudioso do povo karajá tangencia as narrativas sobre a boneca, tecendo uma malha entre sua trajetória, os Karajá e o fazer etnográfico. A noção de "jogo" de Bourdieu é citada pelo autor para pensar a relação entre o Estado nacional e os Karajá, analisando principalmente a ligação entre cidadania, patrimônio, tempo e memória nos diversos contextos de pesquisa em que o autor estabeleceu interlocução com esse povo.

5 O terceiro capítulo, "Bonecas Karajá: para além do brinquedo", é assinado por Sandra Campos. Retomando aspectos discutidos em sua tese de doutorado, *Bonecas Karajá: modelando invocações, transmitindo tradições*, o argumento principal do texto é que o conjunto de bonecas de cerâmica dadas de presente para as meninas não equivale somente a brinquedos. A autora amplia a perspectiva argumentando que, com o aspecto lúdico, está o processo de socialização das meninas e transmissão do conhecimento intergeracional. Essa transmissão de conhecimento aconteceria pelo fato de as bonecas representarem as fases de idade da vida karajá e as divisões etárias segundo sistemas de classificação distintos para homens e mulheres. Os detalhes da pintura corporal e dos adornos bem como o corte de cabelo, entre outros elementos, são considerados pela autora como signos da organização social karajá que são apreendidos pelas crianças, principalmente pelas meninas, na brincadeira com as bonecas. O tema da tradição e da inovação também é problematizado, principalmente para pensar os padrões "antigo" e "moderno" no que diz respeito ao estilo de confecção das *ritxoko*.

6 O capítulo de Chang Whan traz uma abordagem semiótica para analisar a saliência abdominal das *ritxoko* presente nas figuras de mulher. Com o título "*Hãwky iweryky* — a saliência ventral nas ritxoko", a autora faz uma aproximação entre arte, vida social, materialidade e história cultural, trazendo reflexões que foram abordadas principalmente em sua tese de doutorado, *A voz visual das ceramistas Karajá*. Para a autora, a saliência abdominal, prega ventral, ou *hãwky iweryky*, caracteriza-se como um pequeno detalhe morfológico que cumpre uma importante função sígnica de impregnar a significação do "gênero feminino" na peça. Nesse sentido, a autora afirma que, "como

signo, a prega vertical foi estabelecida pelas ceramistas por meio das relações de semelhança (iconicidade) e contiguidade (indicialidade), e resulta diretamente de uma conjuntura de circunstâncias determinadas pela própria materialidade dos objetos em questão, no caso, a argila" (: 121).

7 Ana Rondon assina o quinto capítulo da coletânea, "*As ritxoko como objeto artístico e cultural* ". A autora faz a análise do artefato cerâmico dialogando, principalmente, com o campo de estudos da arte e da cultura material, e problematizando o conceito de arte ocidental para pensar categorizações, estilos e estéticas indígenas. Rondon traz uma nova perspectiva sobre a diferenciação estilística da arte karajá, identificada e abordada em estudos anteriores como dividida em duas fases: a "simbólica" e a "realista", ou fase "antiga" (*hakana ritxoko*) e a "moderna" (*wijina bede rittxoko*). Na perspectiva da autora, uma fase não implica a extinção e a substituição da outra. Ao longo do texto, ela dá exemplos de como os dois estilos coexistem e atendem a demandas distintas, superando assim uma noção evolucionista de linearidade. A autora problematiza ainda o fato de que a arte ocidental valoriza a individualidade do artista, ao contrário do que ocorre na arte karajá, onde não há "obras assinadas" e a produção segue demandas e lógicas locais. Essa discussão é feita para sustentar o argumento de que o valor da arte karajá não pode ser atribuído segundo critérios da arte ocidental, pois ela possui uma linguagem plástica que remete a um universo simbólico específico. O artefato cerâmico, na visão da autora, ultrapassa a ideia de uma arte figurativa que representa corpos de forma descontextualizada. A questão do corpo vai além, pois está ligada à concepção de corporeidade dos Karajá, que, por sua vez, está ligada à cosmologia desse povo.

8 O sexto e último capítulo da coletânea, "As oleiras Karajá e o modo de fazer ritxoko: o conhecimento circula, expressa identidade e marca o território", também é assinado por Telma Camargo da Silva. Por meio da pesquisa "*Projeto bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*", a autora constrói os dados e suas interpretações perante o saber fazer *ritxoko*. O trabalho etnográfico foi desenvolvido nas aldeias Buridina e Bdè-Burè (GO) e Santa Isabel do Moro, na Ilha do Bananal (TO). O eixo central do capítulo é a circulação das ceramistas e do "saber fazer" *ritxoko* entre aldeias situadas geograficamente distantes no território karajá. A autora traz o conceito de "memória corporificada" para argumentar que o trabalho da memória das ceramistas mestras narra, isto é, transmite verbal e corporalmente o saber relacionado à confecção da boneca, mas, além disso, esse saber marca a identidade karajá e o lugar de pertencimento desse território. A autora exemplifica como a filiação de parentesco com as ceramistas históricas e o prestígio da família associado à aprendizagem são fatores importantes de reconhecimento e visibilidade da ceramista dentro de um grupo. Desse modo, o local de nascimento da ceramista, assim como o local onde o barro é retirado, reafirma o argumento de que a trajetória do saber fazer boneca é marcador de território. O artigo é finalizado com uma perspectiva fenomenológica, questionando a ideia de separação entre "homem" e "coisas", interpretando "o corpo que sabe" das mulheres Karajá como marcador de um lugar étnico.

9 Além da diversidade de olhares e de pesquisas sobre a boneca karajá, a coletânea oferece um painel de possibilidades teórico-metodológicas para os estudos dos artefatos, da materialidade indígena, do gênero, do patrimônio, da memória e do corpo. Voltado principalmente para os sentidos e as representações do artefato dentro e fora do contexto simbólico karajá, o livro contribui com as discussões antropológicas

relacionadas à cultura material, não deixando de abordar a técnica e a relação natureza–cultura no que diz respeito à habilidade e ao saber fazer *ritxoko*.

AUTORES

JEAN-PIERRE PIEROTE SILVA

UFG